

FIGURATIVIZAÇÃO DO ESPAÇO EM "O BÚFALO", DE CLARICE LISPECTOR

Loredana LÍMOLI¹

- RESUMO: O trabalho examina os procedimentos de espacialização no conto "O búfalo", de Clarice Lispector. Propõe como metodologia de análise a montagem de campos lexicais, visando à compreensão das múltiplas relações que se estabelecem entre as isotopias presentes no texto.
- PALAVRAS-CHAVE: Figurativização; espacialidade; semiolinguística; campo lexical; enunciação.

Campo lexical e análise da figuratividade

Uma das maneiras mais simples e fecundas de observarmos o entrelaçamento semântico que une a espacialidade enunciativa à espacialidade enunciativa de um texto é através da análise dos campos lexicais, conforme a metodologia proposta por Maurand (1987, 1992). Dentro da abordagem semiolinguística, o levantamento dos campos lexicais não é obrigatório, nem mesmo usual. No entanto, além do caráter evidentemente didático desse procedimento, deve-se ressaltar sua eficácia na identificação das isotopias textuais, e, conseqüentemente, na montagem do modelo lógico de articulação do sentido. No que diz respeito, particularmente, ao tratamento da espacialidade, as informações extraídas da montagem e do exame das relações mantidas entre os diferentes campos podem fornecer elementos significativos, tanto para a determinação do espaço-enunciado (o enquadramento espacial dos atores), como para uma primeira abordagem do espaço-texto, graças aos dispositivos de orientação presentes na própria dimensão lexemática.

A primeira constatação que se pode fazer, uma vez concluído o trabalho de levantamento lexical do *Búfalo* (LISPECTOR, 1983), é que o campo da espacialidade é parti-

¹ Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas – Centro de Letras e Ciências Humanas – UEL – 87501-050 – Londrina – PR – Brasil. E-mail: anadero@diik.com.br

cularmente denso no conto. Isso se explica, em parte, pela situação de contínuo deslocamento da personagem principal. Mas a importância da exploração topográfica neste caso ultrapassa a simples justificativa de movimento. Observem-se, a título de exemplo, alguns dos principais elementos semânticos que compõem a espacialidade no *Búfalo: primavera, jaula, Jardim Zoológico, nos bolsos, em torno, na frescura de uma cova, dentro de si, na terra, oriental, pelo riacho, no estômago, parque de diversões, igreja, na bolsa, rua, montanha-russa, no silêncio de um corpo, mundo, barras, terreno, cercado, no peito, entre estômago e intestino, gruta, à tona, aproximar-se, recuar, chão, terra, céu etc.*

Além da variedade topológica, nota-se que alguns lexemas têm ocorrências múltiplas no texto: é o caso de *jaula(s), primavera, grade(s), enjaulada, barra(s)* e *Jardim Zoológico*, apenas para citar os casos mais numerosos. Evidentemente, a repetição lexical é portadora de sentido: assim, por exemplo, a reiteração semântica dos co-hipônimos que se relacionam à configuração do enjaulamento – *jaula, grades, enjaulada, cercado etc.* – deixa transparecer a predominância de determinada categoria tímica, a /disforia/.

As principais figuras espaciais que compõem o cenário onde evoluem os atores do enunciado são: a primavera, estação climática que subsume um grande número de manifestações espaciais; o Jardim Zoológico, que funciona como espaço /englobante/ e se opõe a um espaço exterior pressuposto (a “rua”, o lugar onde estava a mulher antes de sua vinda ao zôo); as diferentes grades e jaulas dos diversos animais; e a montanha-russa, que também se encontra no interior do Jardim Zoológico e portanto deve ser entendida como espaço /englobado/ em relação ao Jardim.

A análise dos campos lexicais torna facilmente perceptível a oposição isotópica entre o espaço /aberto/ e o espaço /fechado/. De um lado, há a predominância de figuras do enjaulamento, tais como a “jaula” e seus co-hipônimos: *grade, cercado, barras, ferro*; de outro lado, em número bastante menor, aparecem as figuras que denotam liberdade e são marcadas semanticamente com o sema da /passagem/ ou, pelo menos, deixam de ser marcadas com o sema da /resistência/. O campo global da espacialidade pode, assim, ser subdividido segundo essa oposição principal, conforme se observa nos exemplos a seguir:

/aberto/: *lambeu, passeou, desviou, paisagem, altura, distância, levitação, ervas, se entrepulando, abertos, exposto, vento, circulava, trilhos, percorreu, chão, desviar, exposto, céu, terra, subia, descia, distante, estender, livre, subiu, onda, andar, corria, descalça, chão, passagem, ergueu-se, nuvens, riacho, de longe, a distância, desviou, espalhou-se, voltou à tona, emergida, rolou, se espalhava, escorria, escorresse, pingar, meneava, meneando, escorregava.*

/fechado/: *jaula, Jardim Zoológico, nos bolsos, em torno de si, rodeada, enjaulada, fechadas, concentrados, cova, dentro de si, apertando, no bolso, grades, cobrindo, pre-*

sos, barras, cercado, no estômago, parque de diversões, montanha-russa, no casaco marrom, igreja, trem, bolsa, estômago, engolido, encolheu-se, fortificados, no peito, fêmea de presa, sapatos, ferro, fechados, passagem impossível, resistência, esmagada, dentro de um casaco, concentrados, contraídas, cercado, entre o estômago e os intestinos, apertou, dentro dela, gruta, presa, na boca, entrando fundo, grades.

A inclusão de alguns desses sememas no campo da espacialidade pode surpreender à primeira vista. É que normalmente prevalece, na concepção tradicional de espaço, a idéia de “lugar”. É fácil, por exemplo, classificar na coluna “espaço” nomes de cidades, cômodos de uma casa, paisagens etc. Esse não é o caso de *sapato* e *casaco marrom*, por exemplo, que não são propriamente o que se costuma chamar de topônimos. Mas é justamente aí que age a disponibilidade semântica, pronta para suprir as exigências do contexto discursivo: há, em “sapato” e “casaco marrom”, neste texto, a mesma idéia de enjaulamento que existe em “jaula”, “cercado” etc. Observe-se, pelo contexto, como é possível justificar essa idéia:

Com os punhos nos bolsos do casaco, olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas fechadas.
[...]
E ali estava agora sentada, quieta no casaco marrom.
[...]
Recomeçou então a andar, agora apequenada, dura, os punhos de novo fortificados nos bolsos [...]
[...]
Mas pudesse tirar os sapatos, poderia evitar a alegria de andar descalça? (LISPECTOR, 1983*, p.137-158).

O que torna possível a assimilação das vestimentas da mulher (o casaco e os sapatos) à espacialidade, da mesma forma que as grades, jaulas e seus parassinônimos, é, além da posição sintática de adjunto adverbial de lugar (nos três primeiros exemplos), a presença de semas comuns aos dois conjuntos lexemáticos: bolsos, casaco, sapatos, de um lado, e jaula, cercado, grades, de outro lado, possuem em comum, como sobredeterminantes, o sema do /envoltório/. Vejam-se as definições que o dicionário² traz para esses vocábulos: *sapato* é o “calçado, em geral de sola dura, que cobre o pé”; *bolso* é um “pequeno saco de pano cosido interna ou externamente à roupa, e que serve para guardar objetos pessoais ou como enfeite”; *jaula* é “prisão para feras” e *prisão* é “recinto fechado, clausura”; e *cercado* é “área delimitada por cerca, para prender animais”.

Mas o contexto discursivo explora outras potencialidades para os lexemas citados. A “alegria de andar descalça” é um indício do caráter /disfórico/ que marca o “es-

² Para a definição de vocábulos da língua portuguesa utilizou-se, preferencialmente, a 2ª edição do *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

tar calçado”, e que se deve à /opressão/ causada pelos sapatos. A /opressão/ também está presente em *jaula* e seus co-hipônimos. Também o sema da /proteção/, presente no agrupamento de *jaula*, manifesta-se em *bolsos* e *casaco*, como se pode observar a seguir:

“Recomeçou então a andar, agora apequenada, dura, os punhos de novo fortificados nos bolsos [...]” (LISPECTOR, 1983, p.153).

A “fortificação” é um signo evidente da /proteção/ que representam as vestimentas da mulher. Porém, não se trata, aqui, da função protetora que normalmente exerce o vestuário. Como é insistentemente repetido no conto, a cena principal tem lugar na primavera, e há indícios de temperatura amena (a protagonista, inclusive, veste saia). Existe, é verdade, por pressuposição, uma referência à proteção das roupas contra a nudez:

“A nudez dos macacos. O mundo que não via perigo em ser nu. Ela mataria a nudez dos macacos”. (LISPECTOR, 1983, p.148)

Mas a proteção exercida pelo casaco pertence muito mais ao domínio cognitivo, ao /poder-ser-secreto/, que se relaciona à figura da esfinge (visita aos leões), à cegueira do macaco, aos objetos da bolsa que caem no chão, às trevas do final do conto etc.

A proteção opôs-se, na montagem geral dos campos lexicais, o campo da vulnerabilidade. De uma forma geral, tudo o que se relaciona às roupas será colocado ao lado do /oculto/ e da /proteção/. De maneira oposta, a nudez será associada ao /exposto/ e à /vulnerabilidade/. Assim, admite-se que o casaco marrom e os sapatos têm, para a mulher, uma função semelhante àquela que têm as grades para os animais: é sua proteção, e, de alguma forma, uma marca de ligação com a espécie humana. Isso justifica o horror que nela provoca a percepção da nudez dos macacos, bem como o mal-estar que ela sente ao ter sua saia levantada, após o passeio de montanha-russa:

[...] ela mataria aqueles macacos em levitação pela jaula [...] Ela mataria a nudez dos macacos.

[...]

Um macaco também a olhou segurando as grades, os braços descarnados abertos em cruz, o peito pelado exposto sem orgulho.

[...]

Ajeitou as saias com recato.

[...]

Embora ninguém prestasse atenção, alisou de novo a saia, fazia o possível para que não percebessem que estava fraca e difamada, protegia com altivez os ossos quebrados. (LISPECTOR, 1983, p. 137-158)

Esses exemplos mostram que, ao confronto entre os atores (a mulher *versus* os animais), corresponde uma oposição entre o /oculto/ e a /proteção/ ("protegia com altivez"), de um lado; e o /exposto/ e o /vulnerável/ ("o peito pelado exposto") de outro lado. Nota-se que a oposição semântica é complementada pela atitude da mulher ("com altivez"), diametralmente oposta à do macaco ("sem orgulho"). É possível, dessa forma, propor uma homologação entre:

$$\begin{array}{ccccc} \text{vulnerabilidade} & = & \text{animais} & = & \text{humildade} \\ \text{proteção} & & \text{mulher} & & \text{orgulho} \end{array}$$

Desde já é possível perceber a importância do tratamento espacial na análise semiolinguística do *Búfalo*. O espaço ocupa um lugar privilegiado neste conto, na medida em que está intimamente relacionado às emoções e ao comportamento dos atores. Visto de uma perspectiva globalizante, o espaço enunciado pode ser entendido como um prolongamento da protagonista. De certa forma, não haveria exagero em afirmar que existe neste texto uma actorialização do espaço, na medida em que a busca exterior de um parceiro animal, que se constitui no elemento central da intriga, nada mais é, na verdade, que a refração da dimensão física e mental da personagem principal. Há uma outra busca, interior, cognitiva, que acontece simultaneamente à primeira: à busca do parceiro animal ("Oh, Deus, quem será meu par neste mundo?") corresponde a busca, no interior de si mesma, de uma emoção ainda não manifestada ("sem conseguir encontrar dentro de si o ponto pior de sua doença")³. A passagem entre esses dois planos é assegurada essencialmente pelas figuras do campo espacial, que tornam possível a superposição metafórica da segunda busca.

É interessante notar que a mesma oposição /aberto/ *versus* /fechado/, encontrada na espacialidade, subsiste no campo do afetivo. O cruzamento semântico dos dois conjuntos pode ser observado através dos seguintes enunciados:

a) "sem encontrar dentro de si o ponto pior de sua doença, o ponto mais doente, o ponto de ódio [...]" (LISPECTOR, 1983, p.147).

sema /afetividade/: *doença, ódio, doente* (a doença, no caso, é muito mais do domínio psíquico do que físico, como confirma a proximidade contextual de *ódio*)

sema /fechado/: *dentro de si*

b) "a mulher desviou o rosto, trancando entre os dentes um sentimento que ela não viera buscar [...]" (LISPECTOR, 1983, p.148).

³ De maneira análoga ao "tempo psicológico", característico do romance moderno, Clarice Lispector (1983) cria, nesse conto, um "espaço psicológico", explorado, ao longo da narrativa, como uma expansão do espaço concreto do Jardim Zoológico.

sema /afetividade/: *sentimento*
sema /fechado/: *trancando*

c) "Lágrimas encheram os olhos da mulher, lágrimas que não correram, presas dentro da paciência de sua carne herdada" (LISPECTOR, 1983, p.149).

sema /afetividade/: *lágrimas* (dicionário: choro, pranto) e *paciência* (dicionário: virtude que consiste em suportar as dores, incômodos, infortúnios etc., sem queixas e com resignação)

sema /fechado/: *presas*

d) "seus olhos molharam-se gratos e negros numa quase felicidade, não era o ódio ainda, por enquanto apenas a vontade atormentada de ódio como um desejo, à promessa do desabrochamento cruel [...]" (LISPECTOR, 1983, p.152).

sema /afetividade/: *olhos molharam-se* (= lágrimas), *felicidade*, *ódio*, *cruel*

sema /fechado/ + sema /aberto/: *desabrochamento*

e) "[...] e tudo estava preso no seu peito" (LISPECTOR, 1983, p.153)

sema /afetividade/: *peito*

sema /fechado/: *preso*, *peito*

Observa-se, em (d), a presença do sema aspectual da /incoatividade/. Com o auxílio do dicionário, verifica-se que o verbo *desabrochar*, do qual deriva *desabrochamento*, significa "abrir, mostrar" e "desvendar, revelar". *Desabrochamento* pode, portanto, ser entendido como o "princípio de uma manifestação, de uma abertura ou de uma revelação".

Nota-se que a figura do desabrochamento tem uma função de grande importância na coerência semântica do texto. É ela que garante a passagem do /fechado/ para o /aberto/, sob o plano pragmático, e do /secreto/ para o /verdadeiro/, sob o plano cognitivo. Num primeiro momento, *desabrochamento* deve ser entendido como uma figura essencialmente espacial, colocando-se na mesma esfera semântica dos elementos que compõem a configuração da primavera: o riacho, as ervas nascendo, o verde, a paisagem, o perfume etc. O desabrochamento compõe, também, a temporalidade do enunciado, na medida em que viabiliza uma transformação, fazendo a ponte de ligação entre um estado inicial e um estado final. Assim, a configuração aspectual de *desabrochamento* pressupõe, além da /incoatividade/, a /duratividade/ e a /terminatividade/ do processo. O desabrochamento liga-se, enfim, à actorialidade, operando, além das transformações espacial e temporal, uma transformação cognitiva, permitindo, em seu aspecto terminativo, a revelação final do "mal" interior da personagem principal.

Em (e), nota-se que *peito* figura em ambos os campos. Em *peito*, encontram-se os semas do /continente/ e do /corpóreo/. Se a eles se associam os semas /físico/ ou /mo-

ral/, temos duas das acepções de *peito* encontradas no dicionário: “a parte do tronco que contém os pulmões e o coração” e, no sentido figurado, “alma, coração”. A primeira delas pode ser confirmada em: “seu coração não bateu no peito, o coração batia oco entre o estômago e os intestinos”.

A segunda acepção, que privilegia o aspecto afetivo, ocorre em:

[...] e tudo estava preso no seu peito. No peito que só sabia resignar-se, que só sabia suportar, só sabia pedir perdão, só sabia perdoar, que só aprendera a ter a doçura da infelicidade, e só aprendera a amar, a amar, a amar. (LISPECTOR, 1983, p.153).

Vê-se, portanto que o *peito* é também um elo semântico que une a /espacialidade/ à /afetividade/. Mas há ainda uma terceira realização contextual de *peito*, na qual incidem os semas da /maternidade/, da /feminilidade/ e da /proteção/. Inicialmente, a imagem do peito como seio materno é trazida pelo enunciado “a outra macaca dando de mamar”. A realização lexicômica de *peito* ocorre mais adiante no texto, após o passeio de montanha-russa:

De olhos profundamente fechados procurava enterrar a cara entre a dureza das grades, a cara tentava uma passagem impossível entre barras estreitas, assim como antes vira o macaco recém-nascido buscar na cegueira da fome o peito da macaca (LISPECTOR, 1983, p.154).

Nota-se, nesse segmento, a forte presença da oposição semântica entre a /resistência/ (“procurava enterrar”, “dureza das grades”, “passagem impossível”, “barras estreitas”, “passagem impossível”) e a /não-resistência/. O peito da macaca sintetiza as idéias de passagem, de doçura, de proteção. Tal qual o desabrochamento, o peito que amamenta é a transição física do /fechado/ para o /aberto/, e do /oculto/ para o /revelado/. A revelação aqui ocorre associada ao /líquido/ (o leite materno), em oposição ao /sólido/ (as grades), renunciando a revelação final. Observem-se alguns trechos extraídos da seqüência final, do encontro com o búfalo:

Novos passos do búfalo trouxeram-na a si mesma e, em novo longo suspiro, ela voltou à tona. Não sabia onde estivera. Estava de pé, muito débil, emergida daquela coisa branca e remota onde estivera

[..]

Aquela coisa branca se espalhava dentro dela, viscosa como uma saliva

[...]

Ah, disse. Mas dessa vez porque dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro

[...]

Ficou parada, ouvindo pingar como uma grota aquele primeiro óleo amargo, a fêmea desprezada (LISPECTOR, 1983, p.137-158).

“Voltar à tona” e “emergida” pressupõem a passagem de um meio líquido para ou-

tro meio (emergir = sair de onde estava mergulhado). Também é possível identificar o sema /líquido/ em: *viscosa, saliva, sangue, óleo, escorria e pingar*, sememas que assumem figurativamente a transformação principal da narrativa.

As isotopias do /fechado/, do /não-líquido/ e do /oculto/ encontram-se numa relação de solidariedade semântica, predominando do início do conto até o encontro com o quati. Segue-se, a partir do décimo terceiro parágrafo, uma reflexão atribuível à protagonista: “a jaula era sempre do lado onde ela estava”, que pode ser analisada em termos narrativos como o início de um longo fazer-cognitivo, cujo término ocorre na chegada da mulher ao cercado do búfalo.

Essa reflexão da personagem sobre sua própria situação de aprisionamento inaugura uma sobreposição de espacialidades. Na espacialidade física tende a predominar o espaço /fechado/, associado ao /oculto/ e o /não-líquido/. Na espacialidade cognitiva, predomina o espaço /aberto/, que se liga à /revelação/ e ao /líquido/. Examinem-se estes dois exemplos, o primeiro sob o ponto de vista da espacialidade física, e o segundo sob o ponto de vista da espacialidade cognitiva:

a) “Recomeçou então a andar, agora apequenada, dura, os punhos de novo fortificados nos bolsos, a assassina incógnita, e tudo estava preso no seu peito” (LISPECTOR, 1983, p.153)

/fechado/: *punhos, fortificados, bolsos, preso, peito*

/oculto/: *incógnita* e todos os lexemas do campo fechado

/não-líquido/: *dura*

b) “Então, nascida do ventre, de novo subiu, implorante, em onda vagarosa a vontade de matar – seus olhos molharam-se gratos e negros numa quase felicidade, não era o ódio ainda, por enquanto apenas a vontade atormentada de ódio como um desejo, à promessa do desabrochamento cruel, um tormento como de amor, a vontade de ódio se prometendo sagrado sangue e triunfo [...]” (LISPECTOR, 1983, p.152)

/líquido/: *onda, olhos, molharam-se, sangue*

/revelação/: *ventre, desabrochamento*

/aberto/: *ventre, desabrochamento (passagem do fechado para o aberto)*

Não é difícil perceber que a “promessa do ódio”, que corresponde narrativamente à virtualização do /poder/ odiar opõe-se ao não-poder odiar dominante no início do conto:

“Lágrimas encheram os olhos da mulher, lágrimas que não correram, presas dentro da paciência de sua carne herdada. Somente o cheiro da poeira do camelo vinha de encontro ao que ela viera: ao ódio seco, não a lágrimas” (LISPECTOR, 1983, p.149).

O líquido (as lágrimas), nesse último segmento, encontra-se ainda preso, pois alguma coisa o impede de correr. Tal qual o ódio, o líquido está modalizado pelo /não-poder/. As isotopias do /líquido/, do /fechado/ e do /oculto/ parecem estar sobredeterminadas pela isotopia da /resistência/. Assim, a terra dura que é passagem para o encontro com o "eu" interior opõe-se figurativamente à "coisa branca" que "se espalhava dentro dela, viscosa como uma saliva". A comunicação entre o /líquido/ e o /não-líquido/ só ocorre de fato durante o confronto com o búfalo, como se terá a oportunidade de verificar no decorrer da análise. Há, na seqüência que narra o encontro com o quati, o início da transformação sólido-líquido, ("seus olhos molharam-se gratos e negros"), porém o retorno à situação inicial acontece com o término do fazer-cognitivo da mulher, como indica a ocorrência do verbo "solidificar" no enunciado:

"Aos poucos recomeçou a enxergar, aos poucos as formas foram se solidificando, ela cansada esmagada pela doçura de um cansaço." (LISPECTOR, 1983, p.154)

Também durante a experiência na montanha-russa é possível identificar uma passagem entre meios diferentes:

Os minutos a um grito prolongado de trem na curva, e alegria de um novo mergulho no ar insultando-a com um pontapé [...]
Estavam de volta à terra, a maquinaria de novo inteiramente parada.
[...] olhou a terra imóvel de onde partira e onde de novo fora entregue. (LISPECTOR, 1983, p.151).

Trata-se, evidentemente, de um trânsito entre os meios terrestre e aéreo, onde a isotopia do /líquido/ está ausente (a menos que se perceba em *mergulho* uma alusão ao meio aquático). Mas, tanto aqui, como na seqüência do encontro do quati e no início do encontro com o búfalo, há evidências de passagem entre meios físicos, com retorno ao ponto de origem: "de volta à terra", "onde de novo fora entregue", "voltou à tona", "emergida".

O retorno ao meio de origem é associado à sensação de proteção, axiologizada como /euforia/. Em contrapartida, a experiência de ultrapassar as fronteiras entre meios distintos provoca uma ruptura tímica: o espaço cognitivo provisoriamente instaurado em cada um das incursões por meios físicos diferentes, sejam elas efetivadas em nível pragmático – como no caso da montanha-russa – ou não, é um espaço hostil. O que torna essa espacialidade contrária à espacialidade física dominante da primavera é, para a protagonista, a perda de controle da situação, o contato com experiências novas e, mais ainda, o fato de se expor a agentes desconhecidos. Verifique-se a presença do campo lexical do exposto no episódio da montanha-russa:

[...] a enorme perplexidade de estar espasmodicamente brincando faziam dela o que queriam, de repente sua candura *exposta*

[...]

Contrita como no dia em que no meio de todo o mundo tudo o que tinha na bolsa caíra no chão e tudo o que tinha valor enquanto secreto na bolsa, ao ser *exposto* na poeira da rua, revelou a mesquinha de uma vida íntima de precauções [...](LISPECTOR, 1983, p.150-151).

Esse último segmento é exemplar para ilustrar a interligação entre as isotopias espaciais do /fechado/ e do /exposto/ (que pressupõe passagem entre meios, mudança de espaço) e o /oculto/ e a /proteção/. Observa-se que o paralelismo entre o ser-exposto da montanha-russa e os objetos da bolsa expostos no chão acontece através do fazer-cognitivo da personagem e é deflagrado pela comparação (“como no dia”). A interligação semântica é trazida pelo semema “contrita”, que pressupõe um ato moral de pesar e arrependimento. Isso mostra que a experiência da espacialidade inabitual inscreve-se ainda numa dêixis negativa em relação ao que é buscado pela mulher.

Além da oposição /aberto/ e /fechado/, cujos termos se relacionam, como se observou há pouco, respectivamente, ao /exposto/ e à /proteção/, ao /revelado/ e ao /oculto/, e ao /líquido/ e /não- líquido/, distingue-se no conto uma espacialidade corporal. O exame da superficialidade discursiva mostra-nos, com efeito, um grande número de preposições locativas associadas ao campo lexical do corpóreo:

No estômago contraiu-se em cólica de fome a vontade de matar.

[...]

Mas o céu lhe rodava no estômago vazio

[...] e tudo estava preso no seu peito

Seu coração não bateu no peito, o coração batia oco entre o estômago e os intestinos.

[...]

A morte zumbia nos seus ouvidos.

[...] uma coisa como uma alegria sentida na boca. (LISPECTOR, 1983, p. 137-158)

Evidentemente, a espacialidade corporal é abrigo das emoções: a vontade de matar é sentida no estômago, a morte anuncia-se nos ouvidos, a alegria é percebida na boca. Mas há algo mais que acontece no plano da espacialidade e que escapa a uma leitura superficial desse conto. Trata-se de uma forma particular de permeabilidade espacial, que permite a transferência semântica do espaço exterior para o espaço corpóreo interior.

Como se viu anteriormente, a comunicação entre dois meios físicos ocorre algumas vezes no conto, mas sempre acompanhada de retorno ao ponto de origem⁴. Após

⁴ Uma única exceção poderia ser detectada em “vão de vísceras” (LISPECTOR, 1983, p.150).

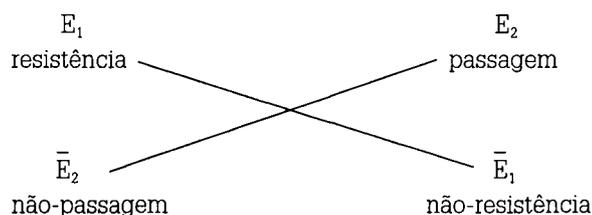
o passeio de montanha-russa, há a volta à terra; após o encontro com o quati, “as formas se solidificam”; e, finalmente, no início do encontro com o búfalo, a mulher “volta à tona”. O escoamento do sangue, que figurativiza a passagem do /não-líquido/ para o /líquido/, do /fechado/ para o /aberto/ e do /oculto/ para o /revelado/ só acontece de maneira definitiva durante o encontro com o búfalo:

“Ah, disse. Mas dessa vez porque dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro” (LISPECTOR, 1983, p.156)

Há, nesse enunciado, pistas interpretativas que determinam a diferenciação desse conteúdo semântico (passagem do /não líquido/ para o /líquido/) em relação aos outros conteúdos semelhantes. A diferenciação fica a cargo do plano narrativo: a função narrativa dessa última passagem entre meios é conclusiva em relação ao programa narrativo principal, enquanto que as outras são performances independentes. No enunciado acima citado, as evidências discursivas da transformação principal, que indicam a preponderância da função narrativa da passagem entre meios, estão a cargo: do conectivo “mas”, que instaura uma disjunção argumentativa entre as performances anteriores, onde havia retorno ao lugar de origem, e a performance atual; da locução adverbial “dessa vez”, que provoca uma ruptura temporal e redireciona semanticamente as ações ou estados que anuncia; do advérbio “enfim”, que pressupõe o término de uma espera; e do numeral “primeiro”, que determina o início dessa ação ou estado esperado.

Observa-se, então, que o escoamento do líquido ocorre dentro da personagem, ou seja, há uma certa invasão da espacialidade externa (cognitiva ou pragmática) na espacialidade corpórea. Tudo acontece como se tivesse havido uma /negação/ da isotopia sobredeterminante da /resistência/, que possibilita o trânsito entre meios e entre espacialidades distintas. Nota-se que há vestígios sintáticos e semânticos do afrouxamento da resistência nos dois parágrafos que antecedem o enunciado em questão: a mulher apanha uma pedra no chão e joga-a para dentro do cercado, numa primeira tentativa de comunicação entre os espaços interno e externo; em seguida, ela sacode as barras do cercado do búfalo, o que evidencia uma certa /mobilidade/ na dureza do ferro das grades. Verifica-se que essa tentativa de deslocamento das grades não ocorreu anteriormente com nenhuma outra jaula dos animais visitados.

A partir das relações antinômicas estabelecidas na montagem dos campos lexicais, e graças ao exame da superficialidade discursiva, pode-se desde já esboçar uma representação gráfica da dinâmica espacial. Utilizando o consagrado modelo do quadrado semiótico, é possível visualizar as principais transformações, a partir da oposição semântica /resistência/ *versus* /passagem/:



Através desse modelo, que coloca em relação de contrariedade dois termos de uma mesma categoria semântica (representados aqui como E_1 e E_2), é possível perceber alguns dos principais percursos espaciais que envolvem as ações da protagonista. No início, o texto coloca como obstáculo às mudanças de estado a /resistência/, que sobredetermina tanto as relações da ambientação do espaço enunciado (o “cenário”) como as relações cognitivas da esfera supra-psicológica. São as figuras do enjaulamento que predominam – jaulas, grades, ferros, barras etc – definindo um recorte espacial de impenetrabilidade e isolamento. Na chegada ao cercado do búfalo há uma tentativa de passagem pelas grades:

De olhos profundamente fechados procurava enterrar a cara dura entre a dureza das grades, a cara tentava uma passagem impossível entre barras estreitas [...]. Um conforto passageiro veio-lhe do modo como as grades pareceram odiá-la opondo-lhe a resistência de um ferro gelado. (LISPECTOR, 1983, p.154).

Sob o plano semântico profundo, essa tentativa corresponde a uma transformação $\bar{E}_2 \rightarrow E_1$. Nota-se como o plano figurativo traça uma correspondência linguística com o plano profundo: “passagem impossível” representa a /não-passagem/, e a “resistência” recobre figurativamente a /resistência/. O termo final dessa transformação, que se define segundo o /querer fazer/ da mulher, é E_2 , ou seja, se a transformação total se concretizasse, o percurso da passagem seria escrito assim:

$$\bar{E}_2 \rightarrow E_1 \rightarrow \bar{E}_1 \rightarrow E_2$$

O percurso total, que possibilita a passagem de E_1 para E_2 , não se realiza ainda de fato, porque não houve o trânsito obrigatório por \bar{E}_1 , ou seja, não existe ainda a negação da /resistência/⁵. Esse percurso começa a se esboçar, justamente, com o abrandamento da /resistência/ e a instauração do /poder fazer/, ou seja, a aquisição da competência da mulher. Isso acontece quando a /permeabilidade/ e a /mobilidade/ do

⁵ Diferentemente do que ocorre com outros modelos de representação semântica, no quadrado semiótico o trânsito intercontrários só é possível através da passagem obrigatória por um dos termos subcontrários. No caso analisado, o percurso da /resistência/ para a /passagem/ só se efetuará através da negação da /resistência/, ou seja, da passagem por \bar{E}_1 .

obstáculo, que existiam enquanto disponibilidade semântica, têm sua atualização consentida pelo discurso:

Apanhou uma pedra no chão e jogou para dentro do cercado. A imobilidade do dorso mais negra ainda se aquietou: a pedra rolou inútil.

Ah!, disse sacudindo as barras. Aquela coisa branca se espalhava dentro dela, viscosa como uma saliva. (LISPECTOR, 1983, p.156).

Como se pode perceber pelo encadeamento discursivo, a /permeabilidade/, que interfere na espacialidade exterior, age também na espacialidade corpórea, aproximando as figuras do enjaulamento às figuras do corpo físico da mulher. Revela-se, aqui, o percurso cognitivo que transforma as grades numa metáfora para o corpo:

Sua força ainda estava presa entre barras, mas uma coisa incompreensível e quente, enfim incompreensível, acontecia, uma coisa como uma alegria sentida na boca. (LISPECTOR, 1983, p.156-157)

A /permeabilidade/, que resulta da negação da /resistência/, possibilita, enfim, a passagem do espaço exterior para o espaço corpóreo interior, pelo menos quanto ao /parecer/: “como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo”. Há vestígios de um efetivo intercâmbio espacial entre o “eu”, espaço interior (“dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro”), e o “mundo”, espaço exterior (“se tivesse contraído o mundo”). Nota-se que o eu e o mundo, enquanto territórios, são alvo de movimentos opostos: o sangue negro que escorre é produto do desabrochamento (passagem do /fechado/ para o /aberto/), enquanto que a contração do mundo sugere um movimento do /aberto/ para o /fechado/.

Esse duplo movimento entre o “eu” e o “mundo” deve ser relacionado às atitudes corporais e à gestualidade da protagonista. Assim, nota-se que a procura do ódio aparece associada aos gestos que indicam /contração/: “os punhos nos bolsos do casaco”, “apertando o punho no bolso”, “apequenada, dura, os punhos de novo fortificados nos bolsos”, “no estômago contraiu-se em cólica de fome a vontade de matar” etc. Em contrapartida, o amor, ou, pelo menos, o extravasamento dos sentimentos da mulher, que se dá ao final do conto, associa-se aos gestos de /relaxamento/: “uma coisa branca espalhara-se dentro dela”, “aquela coisa branca se espalhava dentro dela”, “braços pendidos”, “boca entreaberta” etc. Nesse sentido, nota-se também que a /contração/ está presente na caracterização do búfalo: “os quadris concentrados”, “as ilhargas contraídas”, “o duro músculo do corpo”. Pode-se dizer que a /contração/ age como um elo semântico para a identificação inicial entre a mulher e o búfalo, ambos sendo caracterizados por um postura corporal contraída. Dessa forma, assim como a cor negra do animal, a contração pode ser encarada como um elemento importante dentro da estrutura de manipulação para a performance final, contribuindo para o /fazer-querer/ próprio à sedução exercida pelo búfalo.

obstáculo, que existiam enquanto disponibilidade semântica, têm sua atualização consentida pelo discurso:

Apanhou uma pedra no chão e jogou para dentro do cercado. A imobilidade do dorso mais negra ainda se aquietou: a pedra rolou inútil.

Ah!, disse sacudindo as barras. Aquela coisa branca se espalhava dentro dela, viscosa como uma saliva. (LISPECTOR, 1983, p.156).

Como se pode perceber pelo encadeamento discursivo, a /permeabilidade/, que interfere na espacialidade exterior, age também na espacialidade corpórea, aproximando as figuras do enjaulamento às figuras do corpo físico da mulher. Revela-se, aqui, o percurso cognitivo que transforma as grades numa metáfora para o corpo:

Sua força ainda estava presa entre barras, mas uma coisa incompreensível e quente, enfim incompreensível, acontecia, uma coisa como uma alegria sentida na boca. (LISPECTOR, 1983, p. 156-157)

A /permeabilidade/, que resulta da negação da /resistência/, possibilita, enfim, a passagem do espaço exterior para o espaço corpóreo interior, pelo menos quanto ao /parecer/: “como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo”. Há vestígios de um efetivo intercâmbio espacial entre o “eu”, espaço interior (“dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro”), e o “mundo”, espaço exterior (“se tivesse contraído o mundo”). Nota-se que o eu e o mundo, enquanto territórios, são alvo de movimentos opostos: o sangue negro que escorre é produto do desabrochamento (passagem do /fechado/ para o /aberto/), enquanto que a contração do mundo sugere um movimento do /aberto/ para o /fechado/.

Esse duplo movimento entre o “eu” e o “mundo” deve ser relacionado às atitudes corporais e à gestualidade da protagonista. Assim, nota-se que a procura do ódio aparece associada aos gestos que indicam /contração/: “os punhos nos bolsos do casaco”, “apertando o punho no bolso”, “apequenada, dura, os punhos de novo fortificados nos bolsos”, “no estômago contraiu-se em cólica de fome a vontade de matar” etc. Em contrapartida, o amor, ou, pelo menos, o extravasamento dos sentimentos da mulher, que se dá ao final do conto, associa-se aos gestos de /relaxamento/: “uma coisa branca espalhara-se dentro dela”, “aquela coisa branca se espalhava dentro dela”, “braços pendidos”, “boca entreaberta” etc. Nesse sentido, nota-se também que a /contração/ está presente na caracterização do búfalo: “os quadris concentrados”, “as ilhargas contraídas”, “o duro músculo do corpo”. Pode-se dizer que a /contração/ age como um elo semântico para a identificação inicial entre a mulher e o búfalo, ambos sendo caracterizados por um postura corporal contraída. Dessa forma, assim como a cor negra do animal, a contração pode ser encarada como um elemento importante dentro da estrutura de manipulação para a performance final, contribuindo para o /fazer-querer/ próprio à sedução exercida pelo búfalo.

obstáculo, que existiam enquanto disponibilidade semântica, têm sua atualização consentida pelo discurso:

Apanhou uma pedra no chão e jogou para dentro do cercado. A imobilidade do dorso mais negra ainda se aquietou: a pedra rolou inútil.

Ah!, disse sacudindo as barras. Aquela coisa branca se espalhava dentro dela, viscosa como uma saliva. (LISPECTOR, 1983, p.156).

Como se pode perceber pelo encadeamento discursivo, a /permeabilidade/, que interfere na espacialidade exterior, age também na espacialidade corpórea, aproximando as figuras do enjaulamento às figuras do corpo físico da mulher. Revela-se, aqui, o percurso cognitivo que transforma as grades numa metáfora para o corpo:

Sua força ainda estava presa entre barras, mas uma coisa incompreensível e quente, enfim incompreensível, acontecia, uma coisa como uma alegria sentida na boca. (LISPECTOR, 1983, p.156-157)

A /permeabilidade/, que resulta da negação da /resistência/, possibilita, enfim, a passagem do espaço exterior para o espaço corpóreo interior, pelo menos quanto ao /parecer/: “como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo”. Há vestígios de um efetivo intercâmbio espacial entre o “eu”, espaço interior (“dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro”), e o “mundo”, espaço exterior (“se tivesse contraído o mundo”). Nota-se que o eu e o mundo, enquanto territórios, são alvo de movimentos opostos: o sangue negro que escorre é produto do desabrochamento (passagem do /fechado/ para o /aberto/), enquanto que a contração do mundo sugere um movimento do /aberto/ para o /fechado/.

Esse duplo movimento entre o “eu” e o “mundo” deve ser relacionado às atitudes corporais e à gestualidade da protagonista. Assim, nota-se que a procura do ódio aparece associada aos gestos que indicam /contração/: “os punhos nos bolsos do casaco”, “apertando o punho no bolso”, “apequenada, dura, os punhos de novo fortificados nos bolsos”, “no estômago contraiu-se em cólica de fome a vontade de matar” etc. Em contrapartida, o amor, ou, pelo menos, o extravasamento dos sentimentos da mulher, que se dá ao final do conto, associa-se aos gestos de /relaxamento/: “uma coisa branca espalhara-se dentro dela”, “aquela coisa branca se espalhava dentro dela”, “braços pendidos”, “boca entreaberta” etc. Nesse sentido, nota-se também que a /contração/ está presente na caracterização do búfalo: “os quadris concentrados”, “as ilhargas contraídas”, “o duro músculo do corpo”. Pode-se dizer que a /contração/ age como um elo semântico para a identificação inicial entre a mulher e o búfalo, ambos sendo caracterizados por um postura corporal contraída. Dessa forma, assim como a cor negra do animal, a contração pode ser encarada como um elemento importante dentro da estrutura de manipulação para a performance final, contribuindo para o /fazer-querer/ próprio à sedução exercida pelo búfalo.

A seqüência final do conto marca a passagem definitiva entre os espaços exterior e interior. Há, sob o plano cognitivo, a troca de lugares entre a mulher do casaco marrom e o búfalo. A penetração do espaço de clausura do búfalo acontece através da troca de olhares. Não por acaso, evidentemente, o olhar é a fonte que desencadeia a espacialização. O olho tem uma função especular: como superfície transparente, torna visível o /interior/, aquilo que está /oculto/, /fechado/; como superfície refletora, incorpora dentro de si o /exterior/, oculta o /revelado/, encerra o /aberto/. O olho significa, enfim, o ponto de penetração ("entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam"), o lugar onde a /resistência/ deixa de existir para dar lugar à /vulnerabilidade/. Vê-se que o intercâmbio espacial é total nesse trecho da narrativa: não apenas a mulher fixa o olhar nos olhos do animal, mas o búfalo também age de maneira oposta e concomitante: "E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos".

A vulnerabilidade do olhar é um dos temas recorrentes na obra de Clarice, presente sobretudo nos contos, nos quais assume uma função de passagem para as manifestações epifânicas. No conto "Os desastres de Sofia" (LISPECTOR, 1981), por exemplo, a aluna se vê pela primeira vez sozinha, frente ao professor que tanto despreza. Após uma rápida entrevista, em que os dois personagens se examinam constantemente com os olhos, segue-se este trecho:

Eu era uma menina muito curiosa, e, para a minha palidez, eu vi. Eriçada, prestes a vomitar, embora até hoje não saiba ao certo o que vi. Mas sei que vi. Vi tão fundo quanto numa boca, de chofre eu via o abismo do mundo. Aquilo que eu via era anônimo como uma barriga aberta para uma operação de intestinos. Vi uma coisa se fazendo na sua cara – o mal-estar já petrificado subia com esforço até a sua pele, via a careta vagarosamente hesitando e quebrando uma crosta – mas essa coisa que em muda catástrofe se desenraizava, essa coisa ainda se parecia tão pouco com um sorriso como se um fígado ou um pé tentassem sorrir, não sei. O que vi, vi tão de perto que não sei o que vi. Como se meu olho curioso se tivesse colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse do outro lado com outro olho colado me olhando. Eu vi dentro de um olho. O que era incompreensível como um olho. Um olho aberto com sua gelatina móvel. Com suas lágrimas orgânicas (LISPECTOR, 1981, p.113).

A semelhança figurativa desse segmento com alguns trechos do *Búfalo* é flagrante: a reiteração maciça das figuras do olhar, a presença do campo lexical do /corporal/, o mal-estar, a gelatina que lembra o véu gelatinoso do macaco, a palidez, e, enfim, essa "coisa incompreensível", comparada, aqui, à experiência do espelhamento do "eu" no "outro", que acontece efetivamente no *Búfalo* através do olhar. Curiosamente, também nos "Desastres de Sofia", um mal estar físico precede a penetração pelo olhar:

"Daquela parede onde eu me engastara toda, furtivamente olhei-o. E meu estômago se encheu de uma água de náusea. Não sei contar." (LISPECTOR, 1981, p.113)

O despertar da consciência reflexiva, que investiga as profundezas do ser através da passagem pelo modo de ver do "outro", só é possível quando existe a remoção do

obstáculo que impede a penetração do olhar. Nos “Desastres de Sofia”, o obstáculo é figurativizado pela porta, onde o buraco da fechadura representa o ponto de /vulnerabilidade/. No *Búfalo*, embora haja a presença das grades, o obstáculo à ação do olhar é de ordem espacial (o distanciamento do animal) e cognitiva (o desinteresse do búfalo). Ao final da narrativa, há vestígios da remoção desse obstáculo: o búfalo, que estava de costas, volta-se para a mulher, e em seguida aproxima-se dela. Colocando-se na posição frente a frente, ambos consentem a reciprocidade do olhar.

É possível proceder-se ao levantamento das oposições figurativas que dão conta da transformação espacial que se opera no final do conto. O verbo “menear”, que descreve o movimento da cabeça da mulher e é reiterado no último parágrafo, pode ser confrontado ao “desviar” o rosto (ou os olhos), que também indica a ação da mulher e está presente durante os encontros com os diferentes animais. “Menear” sugere um movimento contínuo com a cabeça, seja no eixo horizontal, seja no eixo vertical, enquanto “desviar” indica um movimento pontual, direcionado, no eixo horizontal. Simbolicamente, desviar é um gesto de recusa, enquanto menear pode significar a aceitação, principalmente se o movimento for lento, como é o caso aqui. Os braços pendidos opõem-se aos punhos cerrados no bolso do casaco, graças à oposição sêmica /aberto/ (“pendidos”) *versus* /fechado/ (“cerrados”). Pela mesma razão, pode-se colocar em oposição a boca entreaberta, que aparece na cena final, ao “trancando entre os dentes” anterior. Enfim, a categoria semântica da /penetrabilidade/ *versus* /impenetrabilidade/ torna possível a oposição figurativa de “entrando cada vez mais fundo” e “como abrir passagem na terra dura”. O processo da penetração culmina com o enjaulamento cognitivo da mulher, cujo principal revestimento figurativo fica a cargo de “presa”⁶.

Além da oposição /aberto/ *versus* /fechado/, que, como se viu, assume uma importante função de coerência semântica na narrativa, o traçado evolutivo da espacialidade neste texto coloca em relevo uma outra oposição, da /horizontalidade/ *versus* /verticalidade/. Não é difícil perceber, de maneira genérica, que a /horizontalidade/ predomina nas seqüências iniciais do conto⁷. A /horizontalidade/ é condicionada pelo movimento de deslocamento da mulher, que caminha em direção às jaulas dos diferentes animais. Por essa razão, nos trechos onde o deslocamento é constante, os momentos horizontais tendem a ser mais freqüentes.

A primeira grande manifestação da /verticalidade/ ocorre no passeio de montanha-russa, onde é possível distinguir pelo menos quatro situações importantes de deslocamento no eixo /vertical/: já de início, a mulher *senta-se* no carro, e assim permanece contemplando a erva no chão; em seguida, há o passeio propriamente dito, que a faz “*mergulhar*” no ar; com a máquina já parada, há o relato do incidente da bolsa que *cai* no chão, fato que ocorreu no passado, mas que é presentificado através da lembrança

⁶ A polissemia de “presa” (sinônimo de “capturada” ou fêmea de animal) não deve ser negligenciada. Neste estudo sobre a espacialidade, interessa-nos mais a primeira acepção, que pressupõe a valoração sêmica do /fechado/.

⁷ Há presença da /verticalidade/ nas seqüências iniciais, como no caso da girafa, mas não em relação aos movimentos da protagonista.

obstáculo que impede a penetração do olhar. Nos “Desastres de Sofia”, o obstáculo é figurativizado pela porta, onde o buraco da fechadura representa o ponto de /vulnerabilidade/. No *Búfalo*, embora haja a presença das grades, o obstáculo à ação do olhar é de ordem espacial (o distanciamento do animal) e cognitiva (o desinteresse do búfalo). Ao final da narrativa, há vestígios da remoção desse obstáculo: o búfalo, que estava de costas, volta-se para a mulher, e em seguida aproxima-se dela. Colocando-se na posição frente a frente, ambos consentem a reciprocidade do olhar.

É possível proceder-se ao levantamento das oposições figurativas que dão conta da transformação espacial que se opera no final do conto. O verbo “menear”, que descreve o movimento da cabeça da mulher e é reiterado no último parágrafo, pode ser confrontado ao “desviar” o rosto (ou os olhos), que também indica a ação da mulher e está presente durante os encontros com os diferentes animais. “Menear” sugere um movimento contínuo com a cabeça, seja no eixo horizontal, seja no eixo vertical, enquanto “desviar” indica um movimento pontual, direcionado, no eixo horizontal. Simbolicamente, desviar é um gesto de recusa, enquanto menear pode significar a aceitação, principalmente se o movimento for lento, como é o caso aqui. Os braços pendidos opõem-se aos punhos cerrados no bolso do casaco, graças à oposição sêmica /aberto/ (“pendidos”) *versus* /fechado/ (“cerrados”). Pela mesma razão, pode-se colocar em oposição a boca entreaberta, que aparece na cena final, ao “trancando entre os dentes” anterior. Enfim, a categoria semântica da /penetrabilidade/ *versus* /impenetrabilidade/ torna possível a oposição figurativa de “entrando cada vez mais fundo” e “como abrir passagem na terra dura”. O processo da penetração culmina com o enjaulamento cognitivo da mulher, cujo principal revestimento figurativo fica a cargo de “presa”⁶.

Além da oposição /aberto/ *versus* /fechado/, que, como se viu, assume uma importante função de coerência semântica na narrativa, o traçado evolutivo da espacialidade neste texto coloca em relevo uma outra oposição, da /horizontalidade/ *versus* /verticalidade/. Não é difícil perceber, de maneira genérica, que a /horizontalidade/ predomina nas seqüências iniciais do conto⁷. A /horizontalidade/ é condicionada pelo movimento de deslocamento da mulher, que caminha em direção às jaulas dos diferentes animais. Por essa razão, nos trechos onde o deslocamento é constante, os momentos horizontais tendem a ser mais freqüentes.

A primeira grande manifestação da /verticalidade/ ocorre no passeio de montanha-russa, onde é possível distinguir pelo menos quatro situações importantes de deslocamento no eixo /vertical/: já de início, a mulher *senta-se* no carro, e assim permanece contemplando a erva no chão; em seguida, há o passeio propriamente dito, que a faz “*mergulhar*” no ar; com a máquina já parada, há o relato do incidente da bolsa que *cai* no chão, fato que ocorreu no passado, mas que é presentificado através da lembrança

⁶ A polissemia de “presa” (sinônimo de “capturada” ou fêmea de animal) não deve ser negligenciada. Neste estudo sobre a espacialidade, interessa-nos mais a primeira acepção, que pressupõe a valoração sêmica do /fechado/.

⁷ Há presença da /verticalidade/ nas seqüências iniciais, como no caso da girafa, mas não em relação aos movimentos da protagonista.

da protagonista. E, finalmente, como efeito da viagem na montanha-russa, o aturdimen-
to que lhe causa a impressão de ver a terra *subindo e descendo* diante de seus olhos.

Após o passeio pelo parque de diversões, já na retomada às visitas dos animais,
os momentos de verticalização parecem ser mais numerosos. Examinem-se os seg-
mentos reproduzidos a seguir:

Então, nascida do ventre, de novo *subiu*, implorante, em onda vagarosa a vontade de matar
[...]
Sua cabeça *ergueu-se* em indagação para as árvores de brotos nascendo, os olhos viram as
pequenas *nuvens* brancas. *Abaixou* de novo a cabeça e ficou olhando o búfalo ao longe.
[...]
A mulher *aprumou* um pouco a cabeça
[...]
Novos passos do búfalo trouxeram-na a si mesma e, em novo longo suspiro, ela *voltou à tona*.
[...]
Estava de pé, muito débil, *emergida* daquela coisa branca e remota onde estivera.
[...]
Ficou parada, ouvindo *pingar* como uma grota aquele primeiro óleo amargo
[...]
mulher esperou de braços *pendidos* ao longo do casaco
[...]
De pé, em sono profundo
[...]
Preso, enquanto *escorregava* enfeitiçada *ao longo das grades*.
[...]
Em tão lenta *vertigem* que antes do corpo baquear macio a mulher *viu o céu inteiro* e um
búfalo. (LISPECTOR, 1983, p. 152-158, grifo nosso).

Nota-se que a /verticalidade/ pode estar associada à /imobilidade/ (“de pé”, “pen-
didos”) ou à /mobilidade/. Nesse último caso, o deslocamento pode acontecer tanto
no sentido de cima para baixo (“pingar”, “escorregar ao longo das grades”, “vertigem”,
“abaixou”), como no sentido de baixo para cima (“subiu”, “ergueu-se”, “voltou à to-
na”, “emergida”, “viram as nuvens brancas”, “viu o céu inteiro”). Mas, do ponto de vis-
ta enunciativo, a origem da perspectiva de observação parece ser a mesma, quer seja,
uma focalização que se confunde com a visão da própria personagem.

A presença de uma dicotomia entre a espacialidade horizontal e a espacialidade
vertical também é uma constante na obra de Clarice Lispector, e já foi observada an-
teriormente por diversos pesquisadores. A esse respeito, Trevisan (1987, p. 75) consta-
ta que “[...] a horizontalidade e a verticalidade são [...] movimentos constantes e ele-
mentos característicos da organização romancística interna de Clarice Lispector”. A
pesquisadora, analisando a predominância do posicionamento vertical das persona-
gens clariceanas, afirma que “[...] o *estar em pé* remete o indivíduo ao reconhecimento
instantâneo e primário de sua realidade física, o corpo, ou seja, o invólucro que o reve-
la como um *estar sendo*.” (TREVISAN, 1987, p.74, grifo nosso) Nesse sentido, não se

pode deixar de notar que a posição corporal adotada pela protagonista do *Búfalo*, em boa parte da caminhada pelo zôo, evidencia um comprometimento na verticalidade. É o que se percebe em “encolheu-se como uma velha assassina solitária”, “recomeçou a andar, agora *apequenada*” e, de modo geral, através dos hipônimos do campo lexical da doença, que evidenciam sua debilidade física: “fragilidade de corpo”, “cansada”, “esmagada”, “muito débil” etc. Essas figuras parecem indicar, do ponto de vista aspectual, a /incoatividade/ do processo de passagem da /verticalidade/ para a /horizontalidade/, que ocorre no final do conto (“escorregava”; “vertigem”; “antes do corpo baquear macio”).

Uma vez constatada a presença da oposição semântica /verticalidade/ *versus* /horizontalidade/, é preciso verificar a correspondência axiológica dessa categoria dentro da tematização do conto. Como foi dito anteriormente, os momentos de verticalidade são mais facilmente perceptíveis no episódio da montanha-russa e imediatamente após, quando começam a surgir sinais do aparecimento do “mal” buscado pela mulher: ou seja, de algo que, como se viu, recobre tematicamente o escoamento do /líquido/, a passagem do /fechado/ para o /aberto/, e a /revelação/.

A montanha-russa funciona como uma espécie de paliativo na conquista do mal. A busca da mulher requer um parceiro, ou, em termos de semiótica narrativa, um adjuvante com quem ela possa aprender a odiar. Face às dificuldades enfrentadas para encontrar o parceiro ideal, a mulher resolve ter sozinha “a sua violência”. A experiência do mal proporcionada pelo passeio na montanha-russa é um programa narrativo de substituição, que, de certa forma, aproxima-se bastante da performance principal do “mal”. É o que mostra a disposição sêmica encontrada nesse trecho da narrativa, onde se encontram as principais categorias semânticas subjacentes ao texto, à exceção de /sólido/ *versus* /líquido/, que parece ter aqui sido substituída por /aéreo/ *versus* /terrestre/.

Seguindo-se este raciocínio, que coloca em relação de equivalência a performance da violência (que corresponde à viagem na montanha-russa) e o PN principal da “busca do mal”, mas não se esquecendo, evidentemente, de que a função narrativa das duas performances é completamente diversa, é possível dizer que a /verticalidade/ está de alguma forma vinculada ao “mal” – entenda-se, aqui, o “mal” buscado pelo sujeito-mulher.

Sob o plano simbólico da espacialidade, a verticalidade pode ser vista como uma fuga do cotidiano, uma ruptura do tempo e do espaço que normalmente condicionam e – para usar um termo que se impregna da semântica do *Búfalo* – aprisionam-nos na existência diária.⁸ Desse ponto de vista, a /verticalidade/ impõe a /descontínua/ ao contínuo da vida.

⁸ Segundo Gaston Bachelard, autor amplamente citado nos trabalhos de teoria literária e de filosofia sobre a obra de Clarice Lispector, “as fantasias de altura alimentam nosso instante de verticalidade, instinto recalçado pelas obrigações da vida comum, da vida vulgarmente horizontal.” (BACHELARD, 1989, p. 60). Nesse sentido, a intuição filosófica de Bachelard parece confirmar a hipótese formulada aqui, segundo a qual a /verticalidade/ estaria a serviço da temática de ruptura do cotidiano.

É sem dúvida como um acontecimento inabitual e transformador que o passeio na montanha-russa é inserido na visita ao Zôo. A “violência” buscada pela mulher (“então foi sozinha ter a sua violência”), seja ela física e/ou moral, acontece em decorrência da ausência do parceiro, constatada pela personagem: “Oh, Deus, quem será meu par neste mundo?”. Mas a montanha-russa é uma forma acessória e não definitiva de ruptura com o cotidiano. A liberdade encontrada é apenas aparente, já que o carro está preso aos trilhos e a comunicação com o /alto/ é provisória. Ao contrário das “namoradas”, que dividem com ela o espaço do trem, e da “aérea girafa”, que “se distraía em altura e distância”, a mulher não obtém, sequer, o prazer do divertimento, nessa /verticalidade/ ilusória. Por isso, a protagonista, após a volta à terra, mostra-se “contrita”, provavelmente porque a violência provocada pelo passeio agiu muito mais sob o plano físico do que moral e psicológico, e não a fez atingir o “mal” desejado.

Embora o passeio na montanha-russa tenha uma importância indiscutível nas alterações do comportamento e do “estado de alma” da protagonista, só o encontro com o búfalo, com o animal selvagem, será decisivo quanto ao afastamento da personagem em relação a uma existência anterior de “paciência”, “perdão” e “precauções”, que caracterizam seu cotidiano.

A /verticalidade/ opõe, na seqüência final do conto, e da mesma forma que o havia feito no episódio da montanha-russa, a terra (pressuposta pelo “corpo baquear macio”) e o céu, que agora aparece descortinado, inteiro e distanciando da mulher. Nota-se, no entanto, que a manifestação do /líquido/, ausente no episódio da montanha-russa, é facilmente percebida durante o confronto com o búfalo (“testa ainda suada”, “voltou à tona”, “sangue negro”, “pingar”, “óleo amargo” etc).

No *Búfalo*, que é provavelmente o exemplo mais intrigante, mas também o mais completo, de manifestação epifânica, a revelação final é precedida por um desvelamento parcial da personalidade da personagem principal, que ocorre durante o episódio da montanha-russa. Por meio de uma seqüência intercalada (“contrita como no dia em que tudo o que tivera valor enquanto secreto [...]”), projetada para fora da isotopia espaço-temporal dominante (a primavera e a visita ao Jardim Zoológico) por mecanismo de debragem, o texto nos informa sobre fatos que se relacionam ao passado da personagem. Essa micro-seqüência constitui-se numa espécie de expansão espaço-temporal do texto, dadas as suas características de inserção, feita pelo processo comparativo (“como no dia em que”). Vê-se que a transformação do /secreto/ em /verdadeiro/, que corresponde à passagem do /fechado/ para o /aberto/, acaba por revelar a /mentira/ ou a /ilusão/ de uma vida passada. Curiosamente, porém, a figura que representa a existência cotidiana passada, da qual a personagem pretende se libertar, não está associada, como de hábito nos textos clariceanos, à /horizontalidade/: “andaimas” é normalmente entendido como uma construção vertical. Segundo o dicionário, *andaima* é a “armação de madeira ou de metal com estrado, sobre o qual trabalham os operários nas construções quando já não é possível trabalhar apoiado no chão” (FERREIRA, 1986, p.116). Mas, embora o dicionário não faça menção a esse fato, é preciso ressaltar que

"andaime" é sempre uma construção de caráter *provisório*, que desaparece tão logo a edificação definitiva esteja concluída⁹. É a /fragilidade/ dos andaimes que torna o passado da mulher vulnerável: tão logo seus objetos pessoais são expostos na rua, evidencia-se o esforço para manter de pé – como uma construção vertical – uma identidade precária, fragmentada. Os andaimes destruídos e recolhidos do meio fio (/horizontalidade/) recuperam a verdadeira condição do passado da personagem e revelam uma existência cotidiana inexpressiva, marcada pelo excesso de zelo contra os males do mundo: a maquiagem que encobre o verdadeiro rosto, os papéis que substituem as relações pessoais, a caneta que impõe a escrita no lugar da palavra oral.

Pode-se dizer, portanto, que a /verticalidade/ associada à vida comum existe apenas como /parecer/, e o que predomina, na realidade, é a /horizontalidade/ do cotidiano¹⁰. A construção ilusória de uma identidade, de uma vida pessoal, social e cotidiana sólida e inabalável aparece, assim, desmascarada pela /verticalidade/ provocada pelo passeio de montanha-russa. Esse desmascaramento constitui-se numa preparação para a revelação final, quando ocorrerá a experiência de verticalização, agora não mais externa como no carro da montanha-russa, mas interna à personagem.

Breve síntese

A complexidade do funcionamento da espacialização no texto requer uma recapitulação a título de síntese.

O principal objetivo desta análise foi mostrar como o próprio texto se constitui num espaço de observação das isotopias espaciais que recortam a narrativa. Para tanto, num primeiro momento, efetuou-se a montagem dos principais campos lexicais, inicialmente – e como de fato deve ser feito – sem qualquer preocupação axiológica. O levantamento lexical assim obtido revelou as principais oposições semânticas que atuam no texto e que dizem respeito à espacialização: /aberto/ *versus* /fechado/, /horizontal/ *versus* /vertical/.

As duas principais categorias semânticas selecionadas foram, em seguida, confrontadas a outras isotopias, espaciais ou não, no intuito de se verificar possíveis entrelaçamentos de significação. Com efeito, o exame da superficialidade discursiva, associado à presença ou ausência de determinados campos lexicais nos segmentos textuais onde se percebem grandes variações narrativas, mostrou importantes conexões de sentido. As principais categorias semânticas retidas para análise nessa etapa de comparação foram: /líquido/ *versus* /não-líquido/, /oculto/ *versus* /revelado/, /resistência/ *versus* /passagem/.

⁹ Nesse sentido, talvez seja possível estabelecer uma oposição entre os andaimes da mulher e o "artesanato interno" do camelo, entendido como um trabalho de construção duradouro e definitivo de sua "personalidade" animal.

¹⁰ A /horizontalidade/ do cotidiano, mesmo que pouco explorada no campo figurativo-lexemático, está implícita na própria trajetória do passeio no zôo.

Um segundo objetivo – não menor em importância – era o de tentar mostrar neste trabalho como se revela, no procedimento de espacialização, uma operação semântica por excelência, isto é, uma forma de construção de sentido que se dá através de investimentos sucessivos de conteúdo. Viu-se, então, no conto analisado, que a isotopia /resistência/ *versus* /passagem/ sobredetermina as outras oposições semânticas, resultando em diferentes combinatórias que embasam o nível semântico-profundo do texto, não apenas em relação à espacialidade, mas em termos de estruturação primária do conteúdo textual.

Dessa forma, tentou-se, a partir do plano lexemático, uma primeira abordagem da tematização do conto. No que diz respeito à epifania, que é, sob o ponto de vista temático, o investimento abstrato do nível figurativo examinado, viu-se que ela se dá concomitantemente ao que se denominou “passagem entre meios”. A passagem entre meios relaciona-se à transformação do /fechado/ em /aberto/, do /oculto/ em /revelado/ e, de forma geral, do /não-líquido/ em /líquido/. Como se procurou mostrar, essa transformação só ocorre nos momentos em que há predominância da isotopia da /não resistência/, o que permite a /permeabilidade/ necessária à comunicação entre os meios.

O levantamento lexemático permitiu, também, que se observasse na análise a conexão semântica entre a categoria da /verticalidade/ *versus* /horizontalidade/ e as outras isotopias destacadas, ainda na esfera temática da epifania. Foi possível verificar, dessa maneira, que a /verticalidade/ está associada à busca de uma emoção ou sentimento que se distancia da vivência cotidiana e se aproxima do que está, no texto, figurativizado pelo “mal”. No término da busca, quando predomina a /passagem/, esboça-se um intercâmbio espacial cognitivo (a mulher presa como um dos animais visitados) entre a personagem humana e os personagens animais, concomitante à experiência da /verticalidade/.

Dentro da espacialidade enunciativa posta em funcionamento no *Búfalo*, foi possível destacar, nesta análise, a importância da percepção visual da personagem principal. Ainda que de forma superficial, pôde-se examinar a forma pela qual a atividade do olhar define, de um lado, a focalização narrativa, o “fazer ver” da enunciação; e, de outro lado, no interior da “história”, como a visão da personagem constrói o espaço exterior como continuidade extensiva ao próprio corpo. Viu-se, desta forma, que a espacialidade corpórea serve de abrigo às emoções da mulher, ao mesmo tempo em que possibilita a incorporação do “eu” no “outro”, numa relação de reciprocidade que culmina com a troca de olhares simultânea entre a mulher e o búfalo.

Enfim, e em decorrência do percurso analítico escolhido, pretendeu-se mostrar que a continuidade entre o processo de espacialização, que se vincula aos procedimentos enunciativos, e a resultante semântica que se opera no enunciado está assegurada pelo próprio texto. Em outras palavras, o ato (ou atos) de semantização tem uma correspondência em duplo sentido e direção entre o espaço-texto (terreno de ob-

servação e controle do enunciado) e o espaço-no-texto (terreno de observação da gênese enunciativa).

LÍMOLI, L. Space figurativization in "The Buffalo" by Clarice Lispector. *Alfa*, São Paulo, v.48, n.2, p. 33-53, 2004

- **ABSTRACT:** *This paper examines the procedure of spatialization in the short story "The Buffalo" by Clarice Lispector. The analytical strategy is to construct lexical fields that reflect the multiple relationships that are established between the text isotopies.*
- **KEYWORDS:** *Figurativization; spatialization; semiolinguistics; lexical field; utterance act.*

Referências bibliográficas

- BACHELARD, G. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- LISPECTOR, C. Os desastres de Sofia. In: _____. *Felicidade clandestina*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 100-120.
- _____. O búfalo. In: _____. *Laços de família*. 13. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 147-158.
- MAURAND, G. Les trois voleurs de Tolstoi: analyse sémio-linguistique. In: COLLOQUE D'ALBI, 7e., 1986, L'Union. *Actes...* L'Union: CALS, 1987. p. 267-285.
- _____. *Lire La Fontaine*. L'Union: CALS, 1992.
- TREVISAN, Z. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987.